

Рыклин М. Книга до книги // Бенъямин В. Франц Кафка. М., 2000.

Свительский В. А. Что же такое подполье? // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979.

Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000. М., 2001.

Юнг Г. К. Бог и бессознательное. М., 1998.

Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996.

А. В. Маркин

НОВЕЛЛА ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «ВЕСЕЛЫЙ УГОЛОК»: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ГОТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Противопоставляя классический и постклассический образы мира, исследователи обычно отмечают целостность первого и разорванность второго. Так, И. П. Ильин пишет о «видении мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», представляющего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [Ильин, 1996, 263]. Это, однако, не может означать, что целостностью не обладает художественное произведение постклассической эпохи; напротив, именно оно-то, согласно Юнгу, и является образцом целостности: «Сам художник может быть сугубым невротиком, то есть расколотой, неинтегрированной личностью, но в его творчестве дан образец целостности, целостна сама структура художественного произведения, это модель бытия, микрокосм» [Парамонов, 2001, 48]. Именно эти идеи являются основой нижеследующих соображений о новелле Генри Джеймса «Веселый уголок» (1909).

Произведение это относится к жанру, иногда называемому *новеллой тайн*. В истории жанра можно выделить два этапа: классический, когда жанр утверждался и канонизировался в литературе XIX в., и постклассический (XX век). Общим (интегральным) признаком жанра «новеллы тайн» является присутствие сверхъестественного. При этом классическая новелла тайн в обязательном порядке содержала то или иное объяснение, включала сверхъестественное в целостный мировой порядок. Достигалось это либо иронической банализацией сверхъестественного по модели, обозначенной, например, в пушкинском «Вурдалаке», либо расширением пределов реального (романтическая баллада), утверждением реальности ирреального. Между тем постклассическая новелла Кафки или Борхеса нередко принципиально отказывается от объяснений. Это соответствует характерной для XX века «эпистемологической неуверенности». Что же касается «таинственных повестей» писателей поздневикторианской эпохи, таких как Тургенев, Мопассан, Генри Джеймс, то они занимают промежуточное положение между

классикой и постклассикой. В частности, в новелле Генри Джеймса «Веселый уголок» присутствуют и рациональные, и сверхрациональные объяснения в духе классической целостности, но все они в известном смысле дают сбой. Тем самым готический сюжет деконструируется, но происходит это, как кажется, помимо сознательного замысла автора.

«Веселый уголок» может быть признан одним из образцовых произведений жанра; в нем есть все, что предусматривается каноном: дом-лабиринт, запертая комната, двойник-призрак, заколдованная принцесса, ожидающая в волшебном сне своего принца, общий таинственный колорит, окрашивающий обыденную «посюстороннюю» реальность. Герой новеллы – «европейский американец» Спенсер Брайдон, который после тридцатитрехлетнего пребывания в Европе возвращается в Америку. О роде его занятий ничего не сообщается; однако известно, что его деятельность не связана ни с какой практической или даже профессиональной сферой. Вся его жизнь протекала в некоем чисто духовном служении, иначе говоря, он был чем-то вроде интеллигентного рантье среднего достатка. Однако в Америку Спенсер Брайдон возвращается именно из-за необходимости заняться практическими делами: он должен вступить во владение наследством и правильно им распорядиться.

Неожиданно для самого себя Брайдон проявляет некоторые способности к чисто практической деятельности. Это заставляет его задуматься: «Не упустил ли я со всем этим какого-то другого – фантастического, однако вполне возможного развития моей личности?» [Джеймс, 1973, 403]. Брайдон одержим раздумьями о том, как сложилась бы его жизнь, если бы он остался в Америке и направил свои силы не на духовные, а на практические цели; не стал ли бы он чем-то более значительным, чем то, чем он стал? Его беспокоит вопрос, был ли его давний выбор так уж несомненно достойным, не был ли он в некотором смысле эгоистическим. Своими сомнениями он делится со своим ближайшим другом – мисс Алисой Ставертон, по-видимому, его ровесницей, в беседах с которой он проводит долгие часы. Ночи напролет Брайдон бродит по своему нью-йоркскому дому, в котором он родился, в котором умерли все его родные и который теперь принадлежит ему одному. Он пытается представить себя самого, каким бы он был, если бы остался в Америке. Ему начинает казаться, что его потерянный двойник находится где-то рядом. Эта фантазия получает власть над его воображением (хотя при этом он вполне сохраняет контроль над собой и своими мыслями). Он и побаивается двойника, и сознает, что двойник сам его боится; что не только он преследует своего двойника, но и двойник его преследует, идя за ним по пятам.

Однажды, в самом запутанном лабиринте дома, Спенсер Брайдон видит закрытую дверь комнаты, которую, как он точно помнит, он четверть часа назад оставил открытой. Сомнений нет – его двойник там. Брайдон переживает несколько минут страха и раздумий, но затем благоразумно отступает: «Раз ты не хочешь, хорошо; я пощажу тебя, я отступаю. Ты тронул меня как мольбой о пощаде; ты убедил меня, что по каким-то высшим и непоколебимым причинам – что я о них знаю? – мы оба пострадали бы. Но я отнесусь к ним с уважением, и, хотя мне выпало преимущество, какое, я думаю, никогда

еще не было доступно человеку, я ухожу и больше никогда, честью в том клянусь, не буду снова пробовать. Так что покойся в мире и дай покой и мне!» [Джеймс, 1973, 418].

Брайдон спускается вниз и там обнаруживает, что дверь, разделяющая холл и вестибюль, распахнута, тогда как он ее, несомненно, оставил закрытой. Тень в холле сгущается и принимает вид фигуры: «Она стремится принять ту самую форму, которую вот уже столько дней жаждало узреть его ненасытное любопытство» [Там же, 423]. Брайдон наконец видит своего двойника, однако не угрожающего, а скорбно закрывшего лицо руками, словно умоляющего о пощаде. Призрак отнимает руки от лица, которое оказывается слишком мерзостным, злобным, отвратительным, грубым, вульгарным, чтобы Брайдон мог счесть его своим. И в этот момент призрак переходит в наступление, Брайдон падает без чувств, чтобы через несколько часов очнуться на коленях мисс Ставертон. Между ними происходит разговор обо всем случившемся. Брайдон утверждает, что тот, кого он «затравил» в доме, был не он; но в то время, как Брайдон отрешивается от своего страшилища, мисс Ставертон признается, что она могла бы его любить и таким.

Рациональное объяснение может заключаться всего-навсего в указании на расстроенные нервы Спенсера Брайдона. В таком состоянии и после бессонной ночи в самом деле можно принять любого бродягу с улицы (или даже подгулявшего бизнесмена, зашедшего, допустим, по старой памяти в «Веселый уголок») за призрак. Однако Джеймс явно противится такому банальному прочтению сюжета: он заставляет Алису Ставертон дважды видеть во сне двойника Брайдона, а в кульминационный момент рассказа герой и его подруга, находясь в разных местах, видят его одновременно. Детали его облика, отмеченные обоими (пенсне с очень выпуклыми стеклами, изуродованная правая рука), исключают возможность случайного совпадения. Хотя на рубеже XIX и XX вв. гипотезы о передаче мыслей на расстоянии считались чуть ли не научно установленным фактом, Джеймс, разумеется, подсказывает сверхреальное, символическое осмысление сюжета.

Именно это осмысление имеют в виду исследователи, когда устанавливают связь проблематики «Веселого уголка» с теми или иными ключевыми мотивами творчества Генри Джеймса. А. А. Елистратова отмечает, что «ужасы» в новеллах Джеймса – это «как бы проекция вовне действительных конфликтов и противоречий, скрытых в глубине человеческого сознания» [Джеймс, 1973, 15]. По ее мнению, герой рассказа в известном смысле автобиографичен, а самый рассказ «многое объясняет в отношении Джеймса к буржуазной Америке» [Там же, 6]. Рассказ, таким образом, включен в контекст «международной» темы Генри Джеймса. При этом превосходство, несомненно, на стороне героя: ему «принадлежит роль преследователя, его двойнику – роль преследуемого, “травимого”, уличаемого противника, который сознает свою виновность. Превосходство Брайдона основано не только на широте его интеллектуального кругозора, но и на его нравственной силе: он заставляет своего двойника выйти из мрака, показаться, открыть свое отвратительное лицо и таким образом побеждает в этом странном противоборстве со своею собственной тенью.

Излюбленная ситуация стольких романтических повестей и рассказов... у Джеймса облекается в форму символической, но остро современной по своему социально-этическому смыслу “притчи” на тему о том, что может сделать с человеком капиталистическая Америка» [Джеймс, 1973, 7]. Между тем Т. Л. Селитрина обнаруживает в рассказе черты другого характерного для Джеймса мотива – «мотива несбывшихся надежд, угасших иллюзий... Джеймс... показал безличие своего современника, человека без стержня, сущность которого проявляется в его речах и мечтах, в капитуляции перед обстоятельствами» [Селитрина, 1989, 101–102]. При такой трактовке моральное превосходство Брайдона над двойником уже не кажется столь безусловным.

Вероятно, правы обе исследовательницы, поскольку двойственным было самоощущение самого Джеймса. Он оставил Америку, разочарованный скудостью ее духовной жизни, буржуазной практичностью и цинизмом; ему казалось, что условием творческой жизни личности должен быть мощный культурный фон, стиль, как живая реальность бытия. Но едва ли в Европе он нашел то, что искал, а не ту же самую мещанскую ограниченность. Отсюда двусмысленность его высказываний: он и убеждает себя и своих читателей в правильности своего выбора, и не чувствует себя уверенным в своей правоте. Но содержание его новеллы этим не ограничивается.

Довольно много места отводит новелле Джеймса М. Ямпольский в своей книге «Демон и лабиринт». Он рассматривает ее в контексте своих рассуждений о «телесности в культуре» и «различных формах деформации тела». Спенсер Брайдон «читает само пространство дома как некую конфигурацию памяти, хранящую в себе прошлое... Двойник должен возникнуть из самой конфигурации места», он «буквально уплотняется из формы “места”» [Ямпольский, 1996, 139]. «Двойник возникает именно как гипсовый слепок с пространства, маска с места. Его выражение – это просто негатив физиономии дома, той “абстрактной машины лицеобразования”, которая заключена в каждом строении. Джеймс описывает дом как вогнутую чашу, как деформирующее вогнутое зеркало, концентрирующее в себе память... Заклинание двойника... целиком зависит от освоения пространства дома. Брайдон учится ориентироваться в нем без света, бесконечно измеряя его шагами, интериоризируя его нескончаемым кружением по его лабиринтам. И это понятно. Если дом строится как некий оптический прибор, как машина заклинания духов, как вогнутая чаша, как сложная пространственная конфигурация, то привести его в действие можно, только найдя единственно точный маршрут в этом изощренном “чужом” пространстве, только войдя в колею, проложенную в нем прошлым» [Там же, 140]. Не случайно двойника легче застать в задних комнатах: они теснее, и поэтому они «действуют как генератор некоего призрака прошлого... они “почти облегают” лабиринтом тело идущего, вписывают его в себя с большей энергией. Тесный проход – это первичный проход всякого тела – призрак первого человеческого жилища – материнского тела» [Там же].

Брайдону удастся вызвать призрака: «Дом начинает материализовать тело, вписанное в его машину. С дома как будто снимается маска, отделяющаяся

от него и обретающая плоть» [Ямпольский, 1996, 142]. Само собой разумеется, что двойник не имеет никакого сходства с Брайдоном: по логике рассуждений М. Б. Ямпольского, двойник – не отражение героя, а негатив дома, места, то, что этим местом сформовано по себе: «Деформации лица “демона” у Джеймса – это след воздействия “места” на тело» [Там же, 143].

При всей рафинированной усложненности стиля М. Б. Ямпольского, его прочтение вполне согласуется с представлением о новелле «Веселый уголок» как о незамысловатой притче, тема которой – выбор правильного пути. Такое прочтение, разумеется, подсказано самим автором и всем контекстом его творчества, в котором «интернациональная» тема, тема взаимоотношений Европы и Америки, занимает такое важное место и соотносена с проблематикой духовности и бездуховности. Однако представляется, что в новелле присутствует некоторая двойственность, второй поворот винта, создающий подтекст, может быть, не вполне контролируемый автором.

Все истолкования исходят из представления о том, что призрак, встреченный Брайдоном в холле, – это и есть тот, кто находился в закрытой комнате. Между тем тождество этих призраков весьма сомнительно. Если предположить, что призрак в отсутствие Брайдона покинул комнату и спустился вниз, то не ясна логика этого поступка. В закрытой комнате он, очевидно, скрывался. С какой же стати ему вдруг являться Брайдону? Правда, Джеймс отмечает, что призрак не только скрывается от Брайдона, но и преследует его. Но дело в том, что облик призрака в холле выражает подавленность и отчаянье. Если бы призрак преследовал Брайдона, ему подобало бы другое выражение лица. Наконец, открытая дверь вестибюля указывает на то, что призрак явился извне – с улицы; иначе говоря, призраков два. Важно понять их различия. Запертый призрак, видимо, и важнее, и страшнее. В самом деле, Минотавру полагается находиться в центре лабиринта, а не на выходе из него.

Возвращение домой всегда осмысливается как восстановление прошлого, возвращение к себе самому, как уяснение подлинной картины собственного бытия. Тождество дома и сознания Брайдона установлено в самом начале рассказа, когда герой задается вопросом о том, «что это у него творится в том отсеке сознания, в который он раньше никогда не проникал» [Джеймс, 1973, 393]. Плутание по лабиринту – это поиск самого себя. В этом путешествии герой добирается до самого тайного в себе – до той самой запертой комнаты. Но дверь эту он отказывается открыть, так же как в свое время отказался распечатать важное письмо, сжег его, не читая. Он отказывается дать себе отчет в подлинных мотивах своей жизни. О жизни этой говорится в странных туманно-высокопарных выражениях: «Если бы я не настоял тогда с юношеским упрямством на своем, по общему мнению, противоестественном выборе – и это, можно сказать, почти что под угрозой отцовского проклятья; если бы я там, за океаном, не продолжал идти по своему пути изо дня в день без сомнений, без колебаний, а главное, если бы все это не было мне так по душе и я это так не любил и не гордился собой с таким бездонным юношеским самомнением...» [Там же, 402]; «Я бродил по странным тропам и поклонялся странным богам...» [Там же, 403].

Алиса Ставертон утешает его, говоря, что он не мог познать себя («— Я должен был познать самого себя. — Вы не могли, — сказала она ему в утешение» [Джеймс, 1973, 429]). Эти слова не имеют отношения к призраку холла, поскольку между ним и Брайдоном нет ничего общего. М. Б. Ямпольский точно замечает: «Тот факт, что двойник опознается не как чистое повторение, но как демон, как другой, конечно, связан с ситуацией забывания, вытеснения...» [Ямпольский, 1996, 144]. Однако забыл Брайдон вовсе не о своем тождестве с призраком холла, а о чем-то ином — о том, что осталось в запертой комнате. Из глубины своего сознания он устремляется к его поверхности, к миру привычных и этически приемлемых оппозиций (Европа — Америка, жизнь духа — практическая жизнь). Брайдон демонстрирует здесь пример апотропного (отвращающего беду) мышления, о котором писал К. Г. Юнг: «Сознание ведет себя подобно человеку, услышавшему подозрительный шум на чердаке и бегущему в подвал с целью убедить себя, что там нет грабителя и шум был плодом его воображения. Фактически же ему не хватило духу подняться на чердак» [Юнг, 1998, 151–152]. Призрак холла — всего лишь фальшивый заместитель настоящего призрака, настоящей тайны. Это то, что Юнг называет тенью. Вместо того, чтобы интериоризировать зло, признать его частью себя, Брайдон его экстериоризирует. Своей темной глубине, определяющей его поведение, он жаждет придать именно эту форму — форму преуспевающего американского бизнесмена, которого жизнь ковала так, что он стал весьма остр. Перенеся на него свою собственную негативность, Брайдон с радостью хватается за свое порождение, чтобы им заслониться от себя самого. А он сам может быть для себя полной неожиданностью. Лабиринт, как замечает М. Б. Ямпольский, — пункт тератологического сдвига [см.: Ямпольский, 1996, 117]. Дом-лабиринт сопоставим с Омфалом, пупом земли — зоной, в которой происходят неожиданные трансформации, вплоть до перемены пола (что и произошло с Гераклом у Омфалы). Алиса Ставертон предупреждает его о том, что была бы готова принять его и в таком обличье, но он ее не слышит или не понимает.

В финале Джеймс пытается представить дело так, будто его герой пробуждается к какой-то новой бодрости, намекает даже на разделенное любовное чувство («И он не вы, нет, нет, он все-таки не вы! — прошептала она, когда он прижал ее к груди» [Джеймс, 1973, 431]). Однако авторская интенция противоречит смыслу рассказа.

Лабиринтный танец — странствие по лабиринту — связан с обрядом инициации: «Мрачный ритуал, псевдосмерть здесь предшествуют открытию высшей истины и символическому воскрешению» [Ямпольский, 1996, 88]. Логика могла бы быть такой: иницируемый погружается в себя, опознает своего призрака, признает его и тем одолевает, и после этого получает силу для решения своих проблем — силу для того, чтобы любить кого-то, кроме себя. Не опознав призрака, отказавшись считать его частью себя, он не может расколдовать спящую красавицу — мисс Ставертон. Именно ассоциацию со спящей красавицей вызывает ее девический облик: «... она со своей стройной фигурой и какой-то обманчивой грацией, не дававшей понять, кто это перед вами

– то ли молодая и хорошенькая женщина, которая кажется старше из-за пережитых горестей, то ли более пожилая, но хорошо сохранившаяся, благодаря счастливо усвоенному ею равнодушию ко всему...» [Джеймс, 1973, 394]. Алиса Ставертон – несостоявшаяся Ариадна. Она принимает на себя заботу о Брайдоне не в качестве жены, но в качестве девственной матери: Брайдон просыпается на коленях Алисы, его, как ребенка, переносят на диван, ласкают и балуют. «Никому вас не отдам», – говорит Алиса. Он навсегда останется с нею, но в позе ребенка, а не мужчины. Итог его пути – младенческое неведение. В своем доме он как бы рождается вновь, но для того, чтобы навсегда уснуть детским сном.

Франсуа Мориак, обнаружив в романе Джеймса «Бостонки» гомозротический подтекст, задался вопросом: что дал роману Фрейд? То есть: стало ли наше понимание романа лучше и совершеннее «после Фрейда»? стали ли мы получать от романа большее или меньшее удовольствие? [Мориак, 1986, 383–386].

Представляется, что Фрейд прежде всего создал необходимость новой риторики (впрочем, речь должна идти не собственно о Фрейде, а вообще о новом модусе видения человека, лишаящем его алиби). Целостность классического текста основывалась на тотальном блокировании «иного» в человеке, всего того, в чем человек был не похож на себя. Все это скрывалось в тени, но зато и придавало напряженность, многозначность и таинственную глубину образам Гофмана, Гоголя, Диккенса, Эдгара По. Человеческая душа представляла загадкой; писатель почти неизбежно принимал на себя роль психолога.

В XX веке «иное» в человеке было разблокировано. В результате изменилось соотношение между глубиной и поверхностью текста. Новая художественная целостность не скрывает, а выявляет «иное», делает его предметом созерцания и достоянием языка: оформляется своего рода негативная риторика. Но там, где глубина сублимирована не полностью или где ее бояться признать, она проявляет себя в невротических оговорках, в нарушениях логики, речь героя и автора становится невнятно-туманной. Художник теряет власть над текстом; и если утрачивает целостность герой, то не может обрести ее – на уровне текста – и сам автор. Не случайно отсутствие целостности чаще всего отмечают в качестве главного недостатка произведений Генри Джеймса.

Джеймс Г. Повести и рассказы / Предисл. А. А. Елистратовой. М., 1973.

Ильин И. П. Постмодернизм // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М., 1996.

Мориак Ф. Не покоряться ночи. М., 1986.

Парамонов Б. След: Философия. История. Современность. М., 2001.

Селитрина Т. Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа, 1880 – 1890. Свердловск, 1989.

Юнг К. Г. Избранное. Минск, 1998.

Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. М., 1996.